



RABBIT EYE
Zeitschrift für Filmforschung

„Gender takes place“: Geschlechter-Räume im Shakespeare-Film

Zur Interdependenz von Raumsemantik, Performativität und Gender
am Beispiel von MUCH ADO ABOUT NOTHING

Jennifer Henke, Universität Bremen

1. Einleitung

Der Raum im Film dient nicht nur als Rahmen für die Handlung, sondern er bildet eine der Grundvoraussetzungen für sämtliche Aktionen. In welchem Maße ist jedoch das Geschlecht an der filmischen Darstellung des Raums beteiligt? Was ist unter dem Begriff „Gender-Raum“ zu verstehen? Welchen Platz nimmt das Geschlecht im Film tatsächlich ein und wie wird dieses konstruiert? Gender ist an der filmischen Raumdarstellung weitaus mehr beteiligt als gemeinhin angenommen. Vor allem räumliche Oppositionen wie etwa oben/unten, innen/außen, Natur/Stadt, Innenraum/Außenraum oder Heim/Öffentlichkeit unterliegen noch heute geschlechtsspezifischen Konnotationen. Diese Zuordnungen sind jedoch nicht natürlich, sondern filmisch erzeugte Konstruktionen, welche in Zusammenhang mit Ideologien der Gesellschaft stehen. Gender-Räume sind demzufolge Konstrukte, die sich aufgrund von kulturellen Modellen manifestieren.¹ Diese Geschlechter-Räume sind zwar ideologiefähig, vage und vor allem dynamisch, da historisch wandelbar, aber dennoch durch ihre weite Verbreitung relevant. In der zeitgenössischen, gender-orientierten Raumwissenschaft herrscht deshalb Konsens über den Konstruktionscharakter des Raums.

Obwohl einer Re-Essenzialisierung der Geschlechter entgegengewirkt werden sollte, sehe ich dennoch die Notwendigkeit, zunächst vermeintlich stereotypische „weibliche“ und „männliche“ Räume im Film gegenüberzustellen, denn nur dadurch kann letztendlich die Dynamik ihrer Konstruiertheit aufgedeckt werden. Durch eine Analyse der Mechanismen der Raumproduktion besteht demnach die Möglichkeit zu erörtern, wie diese Räume durch das Spiel mit geschlechtlichen Konnotationen ästhetisch konterkariert werden. Mein

¹ Die Natur zum Beispiel ist häufig weiblich, die Stadt dagegen männlich konnotiert (vgl. Nünning 2004: 49f.). Zudem bewegen sich in Bezug auf die Dichotomie Heim/Öffentlichkeit weibliche Figuren oft passiv im Innenraum, männliche dagegen aktiv im Außenraum (vgl. Soyka 2002: 1).

Augenmerk liegt somit auf der filmischen Konstruktion von Gender-Räumen, im Speziellen auf den vorliegenden Semantisierungsprozessen sowie der Performativität des Raums. Letzteres meint nicht nur die Aktion der Figuren, sondern ebenso den Prozess der film-ästhetischen Darstellung, also die Performanz der Schauspieler, den Ton, die Musik, die Bilddarstellung sowie die Montage. Den Gender-Raum betrachte ich daher als einen synthetischen Erfahrungsraum, der sich aus semantischen sowie performativen audiovisuellen Aspekten konstituiert. Der Film hat somit das Potenzial, Geschlechteraspekte in einem ästhetischen Erfahrungsraum zu verhandeln, der über die gegebene Gendersemantik hinausgeht und daher als erfahrbarer medienspezifischer Raum zu betrachten ist. Ausschlaggebend ist deshalb nicht nur, *was* dargestellt und aufgeführt wird, sondern auch *wie* der Film das Dargestellte erfahrbar macht und ‚in Szene setzt‘, wodurch letztendlich die Semantik des Raums mitbestimmt wird. Ein rein semantischer Ansatz zur Verifizierung von Gender-Räumen ist daher nicht ausreichend, da das Geschlecht im Film nicht nur ‚gelesen‘, sondern auch erfahren wird. Der Film hat somit die Möglichkeit, Gender als Erfahrungsraum zu ‚inszenieren‘.

Unter dieser Prämisse liefert besonders Kenneth Branagh's Shakespeare-Film MUCH ADO ABOUT NOTHING Hinweise zur Verbindung von Gender und Raum, denn der Film ist eine Komödie, die den Kampf der Geschlechter thematisiert. Vor allem in der Eingangssequenz, welche sich über mehr als neun Minuten erstreckt, sind erste relevante Informationen zu geschlechterrelevanten Raumkonstruktionen zu verzeichnen. Der Fokus liegt dabei auf zwei Raumkonzepten, die für die Konstitution eines Gender-Raums im Film unabdingbar sind: zum einen ist es der *semantische Raum* und zum anderen der *performative Raum*. Diese Aspekte, die vorwiegend dem literaturwissenschaftlichen Diskurs entstammen, sollen dabei auf den Film übertragen werden. Ich möchte aufzeigen, dass die Konfiguration des Raums in MUCH ADO ABOUT NOTHING im Geschlechterkontext gelesen werden kann, denn es ist vor allem der Raum, der diesem Film eine besondere gender-relevante Bedeutung zuweist. Von einem Gender-Raum kann also immer dann gesprochen werden, wenn durch die filmische Performanz in wahrnehmungsauffälliger Weise etablierte Geschlechtersemantiken verhandelt werden.

2. Relativierung der Gendersemantik durch Performanz

Die neun-minütige Eröffnungssequenz beginnt zunächst mit einer Einstellung, die weder konkrete Raum-, noch Zeitangaben liefert, lediglich aus weißen Texteinblendungen auf schwarzem Grund besteht und von einer ruhigen und sentimental Musik aus Gitarren- und Streichinstrumenten untermalt ist. Diese *inserts*, welche abwechselnd auf- und abblenden, werden von Beatrice (Emma Thompson) aus dem *off* in einer Art *sing-along*-Stil mitgesprochen. Der Inhalt der Verse bezieht sich auf die Unbeständigkeit der Männer („Men were deceivers ever / One foot in sea / And one on shore / To one thing constant never“) und die erbetene Unbeschwertheit der Frauen („Then sigh not so / And let them go / And be you blithe and bonny“). Die Semantik dieses Raums ist bereits hier gender-spezifisch

aufgeladen, da die Welt der Männer und die der Frauen in Opposition zueinander gestellt werden, was zudem durch die Kontrastfarben Schwarz und Weiß unterstrichen wird.² Es herrscht Uneinigkeit darüber, wie sich die Geschlechter zueinander verhalten sollten. Die Zeilen machen deutlich, dass es sich um wankelmütige Männer und jammernde Frauen handelt, wobei Letztere die Fakten akzeptieren und ‚blithe and bonny‘ sein mögen.

Auffällig ist an dieser Stelle, dass die Verse im Prätext in der Mitte des Dramas von einem Mann, Balthazar, zu einem wiederum männlichen Publikum gesungen werden.³ Hier wird der Text jedoch von einer Frau auf eher nüchterne und wissende Weise gesprochen, welche den Inhalt aufgrund ihrer speziellen Intonation zudem stark ironisiert. Dieser ursprünglich männliche Gender-Raum, in dem diese Verse performativ von Balthazar vorgetragen werden, wird folglich in einen weiblichen transformiert und filmisch auf eine Weise in Szene gesetzt, die einen gewissen Wissensvorsprung auf Seiten Beatrice' nahelegt, da die Verse als *voice over* gesprochen ihrer Perspektive entspringen. Dies macht Sinn, wenn man den weiteren Verlauf der Handlung berücksichtigt, denn es sind tatsächlich die Frauen, die mehr wissen werden.⁴ Dies ist im Prätext zwar auch der Fall, jedoch impliziert die Tatsache, dass nicht Balthazar, sondern Beatrice die Verse zu einem gewöhnlich gemischten Publikum (den Filmzuschauern) spricht, dass sie sich von Anfang an der Ungerechtigkeiten der Männer gegenüber den Frauen bewusst ist und den Zuschauern dies vorab mitteilen möchte. Dabei entzieht jedoch Patrick Doyle's sentimentale Filmmusik den Versen ihre Bitterkeit. Dies wird vor allem in der Schlusssequenz des Films deutlich, indem die Verse während eines finalen Tanzes gesungen werden, wobei das Lied letztendlich als triumphale Jubelfeier über die Gleichberechtigung von Männern und Frauen steht (vgl. Cartmell 2000: 7). Der präsentierte Raum ist also zunächst ein statischer, welcher die Texteinblendungen auf schwarzem Hintergrund beinhaltet.⁵ Er weist jedoch gleichzeitig performative Züge auf, indem Beatrice die Seriosität der Verse durch ihre Art zu sprechen unterläuft.⁶ Der Inhalt der Zeilen wird in dieser zweiminütigen Einstellung somit relativiert, da Beatrice die Ernsthaftigkeit des Textes ironisiert und somit parodiert. Nur durch den Aspekt des

² Tatsächlich spielt der semantische Raum im Kontext der Geschlechterhierarchie eine immense Rolle, da er die Grundvoraussetzung für die Konstitution von Gender-Räumen im Film ist. Vor allem räumliche Oppositionen oder auch das Verhältnis von Nähe und Distanz können zu einer Semantisierung des Raums führen, indem Konsens oder Konflikt von Figuren räumlich konkretisiert wird (vgl. Pfister 2000: 339f.).

³ Akt II, Szene iii, Zeile 62f.

⁴ Margaret weiß, dass sie es war, die mit Borachio intim gewesen ist, nicht Hero, wie fälschlicherweise angenommen; Heros direktes Umfeld ist sich bewusst, dass Hero nicht gestorben ist, wie sie Claudio und seinen Männern glaubhaft machen will.

⁵ Ein statischer Raum ist ein in sich geschlossener Raum in Sinne eines ‚Behälters‘ oder ‚Containers‘. Er beinhaltet etwa Figuren und Objekte, die über einen bestimmten Zeitraum unverändert bleiben und zudem modellhafte Bedeutungen in sich tragen (vgl. Fischer-Lichte 2004: 187f.).

⁶ Der performative Raum ist ein relativer Raum, der durch Veränderungen der Requisiten, Bewegungen von Figuren oder, wie in diesem Fall, durch die Art der Intonation die Semantik des Raums modifizieren kann (vgl. ebd.: 194-199). Vor allem Bewegungen von Figuren durch den Raum können seine Topologie verändern, welche Auswirkungen auf die Semantik des Raums hat.

performativen Raums wird daher die gender-relevante Semantik des Raums in *MUCH ADO ABOUT NOTHING* modifiziert.

Die Bedeutung der Semantik für den Gender-Raum wird im weiteren Verlauf der Sequenz noch deutlicher. Nachdem die letzte Zeile abgeblendet ist, ertönt Vogelgezwitscher aus dem *off*, das alsbald von melodioser, romantischer Musik begleitet wird. Daraufhin wird ein Bild, ein impressionistisches Aquarell einer mediterranen Landschaft, in dessen Mitte sich eine Villa mit Garten befindet, aufgeblendet. Die Kamera schwenkt langsam nach links und kommt in einer weiten Einstellung bei der realen Villa in einer italienischen Weinregion zum Stehen.⁷ Während die Szene fortschreitet, gibt die Kamera den Blick auf den szenischen Raum dieser Sequenz frei. Die Akteure befinden sich auf einem Berghang. Die Villa, die in Opposition zum Berghang steht, befindet sich noch in weiter Ferne und wird erst später zum eigentlichen Handlungsort des Films. Die Eröffnungssequenz schreitet vielmehr in einem idyllischen und unbeschwerten Raum fort. Es werden eine grüne Wiese, Obstkörbe sowie Mitglieder einer Picknickgesellschaft sichtbar, welche auf weißen Decken liegend Früchte verzehren. Hier wird ein statischer Raum präsentiert, der im Geschlechterkontext semantisch aufgeladen ist. Dieses nahezu arkadische Terrain mit offenherzig gekleideten Menschen, untermalt von Vogelgesang und dem Summen von Bienen, erzeugt eine Semantik der Leichtigkeit, Erotik, Unbeschwertheit und Frische (vgl. Cartmell 2000: 48).⁸

Parallel dazu setzt Beatrice' Stimme erneut aus dem *off* ein, sie spricht die letzten Verse des Gedichts, während die Kamera die lauschenden und vergnügten Zuhörer der Picknickgemeinschaft abbildet: „The fraud of men was ever so / [...] / Then sigh not so, but let them go / And be you blithe and bonny / Converting all you sounds of woe / Into Hey nonny, nonny“. Die Kamera fährt, beginnend an ihrem unbekleideten Fuß, aufwärts an die Sprecherin heran und bildet ihr Gesicht schließlich in einer Nahaufnahme ab, während sie selbstbewusst an der Kamera vorbeischaute. Das erste, was wir von ihr sehen, ist ihr nacktes Bein, sie wird demnach ausschnitthaft in den Raum eingeführt. Hier könnte man meinen, es greife die von Laura Mulvey konzipierte Blicktheorie (*male gaze*), indem die Protagonistin zunächst anhand von einzelnen (nackten) Körperteilen abgebildet wird und somit durch den lustvollen Blick der Kamera eine Objektivierung erfährt.⁹ Allerdings impliziert Beatrice'

⁷ Die räumliche Opposition besteht dabei aus dem Kontrast zwischen portraitiertem und ‚realer‘ Villa. Die direkt auf die letzten Verse des Liedes folgende Aufblendung des Portraits könnte zunächst darauf hindeuten, dass dieser portraitierte Raum weiblich konnotiert ist, da die ‚reale‘ Villa eher mit dem ersten Erscheinen einer männlichen Figur verbunden ist. Allerdings wird im weiteren Verlauf deutlich, dass Leonato der Maler des Bildes ist. Insofern ist eine eindeutige Zuweisung eines Gender-Raums anhand der räumlichen Opposition hier nicht möglich.

⁸ Aufgrund der kulturellen Konnotation der Natur in Opposition zur männlichen semantisierten Stadt ist dieser präsentierte Raum als weiblich anzusehen. Diese Annahme wird vor allem durch die *mise-en-scène* und die Atmosphäre des Raums bestärkt (vgl. zur ‚Atmosphäre‘ Fischer-Lichte 2004: 200f.)

⁹ Die feministische Autorin Laura Mulvey hob Mitte der 1970er Jahre in ihrem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* erstmals die diskrepante Subjekt-/Objekt-Relation im Dispositiv Film hervor, wobei der

selbstbewusster Blick, dass sie sich der Schaulust (Skopophilie) der Kamera entzieht oder zumindest entziehen wird, wobei das mulveysche Konzept vom Film ironisch unterlaufen wird. Sie sitzt abseits der Picknickgruppe, ihren Körper zur Menschenmenge gerichtet, auf einem Olivenbaum in einem weißen Kleid, eine Traube in der rechten, ein Buch in der linken Hand und liest nun im *on* die Verse.¹⁰ Somit hebt sie sich im proxemischen¹¹ Sinne vom Rest der Gruppe ab und nimmt durch ihre erhöhte Position eine besondere räumliche Lage ein.

Aufschlussreich in Bezug auf Beatrice ist, dass ihre räumliche Position eine Analogie zum ‚Chorus‘ der griechischen Tragödie aufweist. Dieser Chor steht außerhalb des dramatischen Geschehens und hat eine deutende, mahnende und warnende Funktion. Im shakespeare-schen Drama des 16. Jahrhunderts fungiert der Chorus darüber hinaus als kommentieren-der Prolog. Man könnte daher annehmen, dass Beatrice in Branaghs *MUCH ADO ABOUT NOTHING* die Rolle des Prologsprechers übernimmt, indem sie die Zuschauer vor den Gefahren des Geschlechterkampfes warnt.¹² Diese Positionierung in Kombination mit ihrer ironisierten Sprechweise sowie Gestik und Mimik führen zu einem relativen, performativen Raum, welcher der Semantik des Raums eine andere Bedeutung zuweist. Obwohl die Figur durch ihre leichte Bekleidung und das Verzehren von Obst sexualisiert wird, ermöglichen Emma Thompsons schauspielerische Fähigkeiten den zuvor durch die Montagetechnik etablierten männlichen Blick der Kamera zu relativieren. Beatrice wird durch ihr sprachliches und außersprachliches Agieren gestattet, die ‚faktischen‘ Geschlechterverhältnisse zu kommentieren, indem sie die patriarchalische Moral der Verse parodiert. Der Raum mit seiner statischen Semantik wird somit durch ihr Verhalten zu einem relativen Raum, der sich während der filmischen Darstellung verändert. Tatsächlich ist es der performative Raum, der dem Gender-Raum eine andere Semantik verleiht, denn Beatrice wird es nicht sein, die trotz der Handlungen der Männer ‚blithe and bonny‘ bleiben wird.¹³

Erwähnenswert ist, dass die sonnige Atmosphäre des Raums an die *green comedy*¹⁴ von Shakespeares Komödien wie *A Midsummer Night's Dream* erinnert, allerdings sieht Samuel Cowl in dem Film *MUCH ADO ABOUT NOTHING* eine Überschreitung des eher realitäts-

‚Blick‘ (*gaze*) des Zuschauers, der Kamera sowie der Filmfiguren im Mittelpunkt steht. Durch bestimmte Kameratechniken würde die „Macht des Blickes“ in diesem Kontext zur Geschlechtermacht – der Frau würde eine (passive) Objekt- und dem Mann eine (aktive) Subjektposition zugewiesen. Vgl. Mulvey 1975.

¹⁰ Bestimmte Requisiten müssen zwar nicht zwangsläufig zu einer Raumsemantik beitragen, allerdings ist Beatrice im gesamten Film auffällig häufig mit Früchten zu sehen, wodurch nach Cartmell ihre Reife unterstrichen wird (Cartmell 2000: 50).

¹¹ Die sog. Proxematik ist das semiotische System der Gestik und eine der Lokalisierungstechniken in Bezug auf die Semantisierung des Raums. Vgl. Hall 1969.

¹² Die Verse fungieren in diesem Film zudem als Rahmen für die Handlung, da sie am Anfang, in der Mitte und am Ende von *MUCH ADO ABOUT NOTHING* auftauchen.

¹³ Sie wird etwa die ungerechte Beschuldigung der Männer, Hero habe in der Nacht vor ihrer Hochzeit Claudio mit Borachio betrogen, nicht hinnehmen.

¹⁴ Vgl. Cowl 2006: 79. Zur Entstehung des Begriffs ‚green comedy‘ vgl. Frye 1957: 182-184.

fernen Handlungsraums der ‚grünen‘ Komödien, indem ein vertrauter bürgerliches Milieu erzeugt wird (vgl. Crowl 2006: 79). Zwar wird die (männliche) Hierarchie¹⁵ in den ersten Minuten der Sequenz durch den Bericht des Boten über die Gefallenen im Krieg („But few of any sort, and none of name“) festgelegt, jedoch befindet sich diese hierarchische Konstellation außerhalb des präsentierten Raums und wird nur sprachlich realisiert. Diese demokratische Atmosphäre ermöglicht den Geschlechtern somit einen gleichberechtigteren Handlungsraum,¹⁶ was durch Beatrice’s proxemisches Agieren zusätzlich unterstrichen wird. Kurz nach dem Botenbericht entzieht sie sich zum einen wiederholt dem männlichen Blick der Kamera, indem sie von ihrem Baum herabsteigt, zum anderen macht sie durch ihre neue Positionierung innerhalb der Picknickgruppe deutlich, dass sie sich gegen die patriarchalische Hierarchie wehrt, indem sie die Unterhaltung von Leonato und dem Boten keck kommentiert.¹⁷ Somit wird auch hier der durch den Bericht des Boten erzeugte männliche Gender-Raum, der patriarchalisch-hierarchische Bereich des Krieges und des Siegs, durch den performativen Raum von Beatrice relativiert.¹⁸ Aus den genannten Gründen ist dieser Bereich, der Raum des Berghangs, vorwiegend weiblich konnotiert, zum einen aufgrund der Majorität der sexualisierten Frauen sowie der lustvollen Atmosphäre, zum anderen hinsichtlich der Aktionen von Beatrice, die diesen Gender-Raum dominieren.¹⁹ Dem Raum, der in der nächsten Subsequenz präsentiert wird, haftet jedoch eine ganz andere Semantik an.

3. ‚Viel Lärm um Nichts‘: Parodie des Geschlechterkampfes

Die Eröffnungsszene schreitet fort, indem heroische Musik aus dem *off* ertönt und vom Berghang zu einer wehenden Fahne im Tal des Berghangs geschnitten wird. Es ist das Siegesbanner der männlichen Soldaten, die aus dem Krieg zurückkehren. Auf dem Banner ist das Bild eines Adlers gestickt, wobei dieser Raum eine Semantik des Sieges und der Eroberung erzeugt. Diese Fahne steht in direkter Opposition zur Fahne der Bewohner der Villa, welche zu einem späteren Zeitpunkt während des *cross-cuttings* erscheint. Auf dem Banner der Villa, das zur Begrüßung der Soldaten gehisst wird, befinden sich Muscheln und

¹⁵ Damit ist die Hierarchie innerhalb der Gruppe männlicher Soldaten gemeint. Das heißt, die Gefallenen im Krieg sind Soldaten niederen Ranges und deshalb nicht erwähnenswert.

¹⁶ Der Handlungsraum ist der Raum des Akteurs und beinhaltet sowohl abwesende Objekte als auch Ko-Figuren. Er dient als Rahmen für die Aktion der Figuren und liefert Hinweise zu ihren Verhaltensweisen Vgl. Wulff 1999: 96-100.

¹⁷ Bevor Beatrice von ihrem Baum herabsteigt, fragt sie den Boten, wie viele Männer Benedick im Krieg getötet habe, da sie ihm versprach, tatsächlich seine Getöteten zu verspeisen. Nach ihrem letzten Wort „killing“ steckt sie sich eine der Trauben in den Mund. Diese Geste verdeutlicht ihre ‚kriegerische‘ Beziehung zu Benedick. Leonato hatte zuvor erklärt, dass zwischen ihnen ein ‚heiterer Krieg‘ („merry war“) herrsche.

¹⁸ Ihre selbstbewusste Proxemie wird zudem in der Sequenz deutlich, in der ihr Leonato „You will never run mad, niece“ entgegenbringt, mit dem Ziel, ihr eine Heirat schmackhaft zu machen. Daraufhin bewegt sich die Kamera in einem Normalschwenk parallel zu Beatrice, welche nach rechts an den beiden Männern in Richtung Anhöhe mit Blick auf das Tal vorbeiläuft. Ihre Bewegung impliziert demzufolge, dass sie sich keineswegs dem Willen ihres Onkels beugt, sondern selbst entscheidet, welche ‚Richtung‘ sie einschlägt.

¹⁹ Die männlichen Akteure bestehen lediglich aus älteren Herrschaften sowie vereinzelt Hausangestellten.

Halbmonde. Diese räumliche Opposition weist deutliche Gendersemantiken auf und kann im Raster der Geschlechterdifferenz gelesen werden. Hier soll jedoch zur Szene, in der die Männer in das Tal eingaloppieren, zurückgekehrt werden. Die Reiter, welche in *slow motion* frontal auf die Kamera zureiten, werden halbnah gezeigt, wobei die Frontalität dieser Einstellung deren Ankunft dramatisiert.²⁰ Don Pedro, der ranghöchste Soldat, hält eine Zigarre im Mund, was als Machtsymbol interpretiert werden kann. Das Banner, die Pferde, die Art der Ankunft sowie Symbole wie etwa die Zigarre erzeugen durch ihre Semantik einen männlichen Gender-Raum.

Augenfällig in Bezug auf den Gender-Raum ist jedoch der Höhepunkt dieser Subsequenz. Diese zeichnet sich durch eine Halbtotale der sieben Reiter gleichzeitig aus, welche ihre Hände johlend in die Luft werfen, wobei die Musik in einem heroischen Motiv kulminiert. Diese Darstellung greift auf John Sturges' *THE MAGNIFICENT SEVEN* zurück.²¹ Interessant ist dabei die Beobachtung, dass zum selben Zeitpunkt der Titel des Films *MUCH ADO ABOUT NOTHING* erscheint.²² Diese Szene steht als intertextuelles Filmzitat in einem besonderen Verhältnis zum Filmtitel.²³ Das Zitat evoziert eine kämpferische Atmosphäre des Siegeswillens in Bezug auf den bevorstehenden Kampf der Geschlechter. Das gleichzeitige Erscheinen des Titels impliziert, dass sie im Grunde jedoch ‚viel Lärm um nichts‘ machen.²⁴ Der Kampf der Geschlechter wird demzufolge durch die Verbindung von Raumsemantik – dem Erscheinen des Filmtitels – und performativem Raum – das zitathafte Agieren der Männer – auch hier parodiert, wobei dieser Einstellung ihre Ernsthaftigkeit genommen wird. Dass eine Komödie *per se* häufig mit Parodien und Ironien arbeitet, ist allgemein bekannt, jedoch führt vor allem die Verbindung von semantischem und performativem Raum zu einer besonderen Veränderung des Gender-Raums innerhalb dieser Filmsequenz.

4. Veränderte Gender-Räume durch performative Grenzüberschreitungen

Ein weiterer relevanter Aspekt des Films ist die sogenannte *Grenzüberschreitung* von Räumen, vor allem im Kontext der Geschlechterhierarchie. Diese räumlichen Überschreitungen spielen eine große Rolle, da ein ‚Ereignis‘ immer mit dem Übertritt von oppositionellen semantischen Grenzen einhergeht (vgl. Lotman 2006: 539). Dies kann wiederum zu verän-

²⁰ Die Reiter werden zudem abwechselnd abgebildet, was der Einführung der einzelnen Charaktere dient.

²¹ *THE MAGNIFICENT SEVEN* ist ein Remake des Films *SEVEN SAMURAI* von Akira Kurosawa.

²² Das Wort „Nothing“ im Titel ist eine zu Shakespeares Zeiten geläufige Anspielung auf Frauen im Drama, da diese keinen Penis (no-thing) besitzen. Vgl. Cartmell 2000: 52.

²³ Sturges' Film ist ein Western, ein traditionell männlich konnotiertes Genre, und handelt von zwei rivalisierenden Gruppen, den Bandideros und sieben abtrünnigen amerikanischen Revolverhelden.

²⁴ Zum einen liegt es in der Natur der (shakespeareschen) Liebeskomödie, dass am Schluss die richtige Anzahl von Männern mit der richtigen Anzahl von Frauen versehen wird, zum anderen wird im Verlauf der Handlung tatsächlich viel ‚Lärm‘ um Heros vermeintlichen Seitensprung gemacht. Dieses Missverständnis stellt das eigentliche Drama der Handlung dar.

derden Genderkonstellationen im Film führen.²⁵ Der Raum des Tals, der zuvor durch die Handlungen der Akteure männlich semantisiert wurde, weist jedoch zugleich weibliche Aspekte auf. Das Tal ist ein allgemein kulturelles Symbol des Lebens sowie der Fruchtbarkeit und repräsentiert das Schützende und vor allem Weibliche. Das Pferd dagegen symbolisiert den Intellekt, die Weisheit, den Geist, dynamische Kraft, die Schnelligkeit des Gedankens und die instinktive Tiernatur. Diese Konnotationen in Kombination mit dem frontalen Eintritt der Männer in siegesicherer Pose implizieren eine Vorstellung von ‚Eroberung‘ des Weiblichen, wie sie in der erotischen Topografie nach Lennartz beschrieben wird (vgl. Lennartz 2006: 168-170). Die Männer dringen in den weiblich semantisierten Bereich der Frauen ein und fordern nach der Rückkehr vom Schlachtfeld ihren ‚Gewinn‘ (die Frauen), wenn auch auf humoristische Weise, ein. Durch diese Grenzüberschreitung wird die Semantik des Raums verändert. Das räumliche Verhältnis von oben/unten oder, wie in diesem Fall, innen/außen kann in diesem Kontext als eine Art Macht-Aufführung fungieren, wobei das Inferior innen (die Frauen) und das Superior (die Männer) außen lokalisiert ist.

Jedoch ist in diesem Bezug ausdrücklich darauf hinzuweisen, so Hans J. Wulff, dass räumliche Macht-Repräsentationen zwar häufig und weit verbreitet sind, allerdings folgen sie nicht rigiden Konventionen, da jede Struktur im Film eine solche Relation von oben/unten beziehungsweise innen/außen enthalten kann (vgl. Wulff 1999: 127). Folglich ist nicht immer eine derartige Semantisierung im Film gegeben, ausschlaggebend sind stets der Kontext und vor allem die Funktion der räumlichen Darstellung. Dies trifft in gleicher Weise auf gender-relevante Konstellationen im filmischen Raum zu. Das Eindringen der Männer könnte zwar einerseits als „symbolisch vorweggenommene Penetration“ oder als „Form männlichen Machtanspruchs“ gedeutet werden (Lennartz 2006: 169), allerdings ist anzunehmen, dass die Ernsthaftigkeit dieser Szene vielmehr durch das Agieren der Männer respektive durch den performativen Raum relativiert wird. Mit anderen Worten: Die Seriosität des ‚bedrohlichen‘ Eindringens der Männer in den weiblichen Raum wird durch die Komik der Kombination des Filmzitats mit dem Filmtitel gemildert. Nichtsdestotrotz verstärkt der weitere Verlauf dieser Sequenz, dass diese Grenzüberschreitung durchaus im Kontext der Geschlechterhierarchie gelesen werden kann.

Die Soldaten überschreiten letztendlich die Grenze zum weiblich semantisierten Raum, indem sie in den äußeren Bereich der Villa eindringen. Es folgen weitere *cross-cuttings* der einzelnen Parteien, die sich auf das erste Zusammentreffen vorbereiten, indem sie sich

²⁵ Michael Hoffmanns *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* etwa teilt den Raum in einen männlich konnotierten städtisch-höfischen Zivilisationsbereich einerseits und einen weiblich semantisierten Naturbereich andererseits auf, wobei durch die Grenzüberschreitung dieser Räume veränderte Gendersemantiken entstehen. Auch spiegelt der Raum des Leichenschauhauses in Richard Loncraines *RICHARD III* die Ausweglosigkeit von Lady Anne sowie das Monströse Richards wider. Des Weiteren enthält Baz Luhrmanns *WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET* eine große Fülle an erotischen Raummetaphern, wobei besonders das unerlaubte Eindringen Romeos in Juliets Obstgarten im Sinne einer räumlichen Grenzüberschreitung als „symbolisch vorweggenommene Penetration“ interpretiert werden kann. Vgl. Lennartz 2006: 168-170, Zitat 169.

waschen, wobei viel nackte Haut zu sehen ist. Hier besteht die gender-relevante räumliche Opposition erneut aus innen und außen. Während die Männer sich im Waschbereich außerhalb der eigentlichen Villa bewegen, wenden sich die Frauen ausschließlich innerhalb der Gemächer ihrer Körperpflege zu. Dabei bildet die Kamera auffällig oft einzelne weibliche Körperteile in Nahaufnahme ab, etwa einen nackten Rücken oder ein Dekolletée, während die Männer verstärkt in *two* oder *three shots* zu sehen sind. Auch hier könnte man von Mulveys männlicher Blickökonomie sprechen, welche durch die Montagetechnik erzeugt wird. Somit ist der Raum der Villa als weiblich semantisiert zu betrachten. Unterstützt wird diese Annahme von den Blicken der Frauen innerhalb des Gebäudes: Aufgescheucht und kreischend bewegen sie sich erst über einen Balkon und dann durch die einzelnen Gemächer nach unten in den Vorhof, wobei sie auf dem Weg dorthin diverse Male durch Fenster nach außen und in den Innenhof schauen. Das Motiv des Fensters kann somit als eine der Grenzen zwischen den geschlechtersemantisierten Räumen konzeptualisiert werden. Während die Frauen die Ankunft der Männer erwarten, laufen Letztere nach ihrer Wäsche und in Uniform in einer V-Formation durch den Garten, bis sie die Tür zum Innenhof der Villa erreichen und in diesen durch den Korridor eindringen.²⁶ Die Kamera bildet die Bewegungen der Soldaten vermehrt frontal ab, was die Dramatisierung ihrer Ankunft weiterhin verstärkt. Schließlich endet die Eröffnungssequenz mit einer Vogelperspektive der Parteien im Hofraum der Villa. Beide treten in einer V- beziehungsweise X-Formation ins Bild, wobei die heroische Musik ein letztes Mal ihren Höhepunkt erreicht und die Eröffnungsszene somit beendet. Diese außerordentliche räumliche Konstellation der jeweils in V-Formation aufeinander treffenden Parteien in Kombination mit der extremen Aufsicht ist es, welche zum Ende der Eröffnungssequenz den Beginn des Kampfes der Geschlechter ankündigt.

Die semantische Grenzüberschreitung findet in der Eingangssequenz von MUCH ADO ABOUT NOTHING vor allem durch das performative Eindringen der Männer in den weiblichen Raum, die Villa, statt. Obwohl das zuvor dargestellte Tal als kulturelles Symbol weiblich konnotiert ist, kann der Ritt der Soldaten durch diesen Bereich als antizipierter Machtanspruch interpretiert werden, welcher durch die spezielle Gestik der Männer erzeugt wird.²⁷ Der performative Raum unterliegt zwar den Gesetzen des physischen Raums, allerdings kann er durch die Veränderung von räumlichen Arrangements und Bewegungen selbst in seiner Performativität verändert werden, was somit zu einer veränderten Handlungs- und Bedeutungsmöglichkeit führt: „Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklängen von Lauten mag ihn [den Raum] zu verändern“ (Fischer-Lichte 2004: 6).

²⁶ Der Korridor kann nach Wulff als eine Art ‚Passage‘ beziehungsweise als Motiv des ‚Übergangs‘ im Sinne einer semantischen Grenzüberschreitung verstanden werden, indem Akteure von einem Bereich in den anderen übertreten. Vgl. Wulff 1999: 139.

²⁷ Somit birgt das Tal in diesem Fall beide Gender-Aspekte – einerseits weibliche durch das kulturelle Modell des Tals, andererseits männliche aufgrund des Agierens der Männer. Hier wird deutlich, dass sich nicht immer männliche und weibliche Räume trennscharf voneinander separieren lassen.

Der performative Raum, in Kontrast zum semantischen Raum, ist also nicht gegeben und statisch, sondern vielmehr relativ und wird ständig neu hervorgebracht. Somit vertrete ich nicht nur eine statische, sondern ebenso eine relative Raumauffassung in Bezug auf den Film. Obwohl der statische Raumbegriff seit der raumkritischen Wende in den 1980er Jahren als überwunden gilt, gehe ich dennoch von einer wechselseitigen Bedingung dieser Konzepte aus und postuliere eine Kombination aus beiden Raumaspekten, da auf diese Weise gender-relevante Machtstrukturen besonders deutlich werden (vgl. Günzel 2009: 7). Durch die überspitzte Darstellung der Überschreitung von oppositionellen Gender-Räumen wie innen/außen und Tal/Villa parodiert der vorliegende Film somit den Kampf der Geschlechter und erreicht eine emanzipiertere Version des Prätextes allein durch die Konstruktion des filmischen Raums.

5. Fazit und Ausblick

Die Analyse der Eingangssequenz von MUCH ADO ABOUT NOTHING hat ergeben, dass es die spezifische Semantik sowie die dazugehörige Performativität des Raums sind, die Gender-Räume im Film konstituieren. Ändert sich die Performativität des Raums, hat dies im Umkehrschluss Auswirkungen auf die Semantik und somit den Gender-Raum im Film. An dieser Stelle könnte sich allerdings die Frage aufdrängen, ob der semantische Raum überhaupt vom Gender-Raum zu trennen ist. Sind beide Konzepte identisch? Meine Hypothese lautet, dass sich zumindest der semantische und der performative Raum insofern voneinander unterscheiden, als Ersterer statisch, Letzterer dagegen dynamisch ist. Der semantische Raum kann nur durch den performativen Raum verändert werden, was eine mögliche Modifikation des Gender-Raums zur Folge hat. Räume im Film sind zwar stets semantisch aufgeladen und können deshalb im Raster der Geschlechterhierarchie gelesen werden, allerdings muss diese Lesart nicht zwangsläufig zutreffend sein. Ein Gender-Raum ist ohne die spezifische Semantik nicht denkbar, jedoch ist nicht jeder semantische Raum automatisch ein Gender-Raum. Obwohl, wie Claudia Liebrand feststellt, das Geschlecht nicht nur den Plot, sondern das gesamte Repräsentationssystem im Film organisiert, wozu selbstverständlich die Repräsentation des Raums gehört, sollte die Frage erörtert werden, in welchem Kontext und vor allem *wie* solche Gender-Räume filmisch realisiert werden (Liebrand 2003: 7). Mein Fazit lautet daher, dass ein Gender-Raum als ein synthetischer Erfahrungsraum zu verstehen ist, der nicht nur die jeweilige Gendersemantik beinhaltet, sondern ebenso von seiner Performativität bestimmt wird, zu der filmästhetische Darstellungen wie etwa die Performanz der Schauspieler, der Einsatz von Musik und Ton, Montageverfahren und vor allem Grenzüberschreitungen gehören. Die Filmästhetik ist somit in der Lage, neue Erfahrungsräume zu schaffen, in denen Gender anders aufgeführt oder ‚performiert‘ wird. Gender-Räume sind deshalb als Möglichkeitsräume der Erfahrung zu betrachten, die durch die jeweilige Performativität über die Semantik des Raums hinausgehen können. Ausschlaggebend für die Konstitution eines Geschlechter-Raums im Film ist also nicht nur das ‚Was‘ der Darstellungen, sondern vor allem der filmsprachliche Kontext,

also das ‚Wie‘ der filmästhetischen Inszenierung von Gender. Eine Analyse der Semantik des Raums allein ist unzureichend, da das Geschlecht im Film vielmehr auf audiovisueller Ebene erfahren wird. Diese Erfahrungsräume sind es, die mit Gender-Konventionen spielen oder diese brechen können, was zu einer Modifikation des Geschlechter-Raums im Film führt. Bei einer Analyse des Gender-Raums sind daher folgende Kernfragen zu klären: Welche Auswirkung hat die Raumperformanz auf die räumlich strukturierten Gender-Semantiken? Welche Konsequenzen haben Grenzüberschreitungen im Kontext des Geschlechterdiskurses? Diskussionswürdig ist außerdem die Frage, welche Rolle das jeweilige Genre beziehungsweise der Genre-Raum bei der Konstitution von Gender-Räumen spielt. Führt auch das Überschreiten des Genre-Raums zu ‚performativen Möglichkeitsräumen‘ der Geschlechter (vgl. Böger 2006: 21)? Es besteht daher die Möglichkeit, diese Fragen anhand einer Fülle von Filmen, gruppiert etwa nach Genres, zu klären, um zu einem erweiterten Verständnis in Bezug auf den Gender-Raum im Film beizutragen.

Über die Autorin

Jennifer Henke, Jahrgang 1979, promoviert zurzeit im Fachbereich 10, Sprach- und Literaturwissenschaften, Studiengang Anglistik/Amerikanistik an der Universität Bremen. Das Thema ihres Promotionsprojektes lautet *Shakespeare's Women on Screen – Filmische Bearbeitungen von Shakespeare-Dramen im Spiegel des zeitgenössischen Geschlechterdiskurses*. Sie ist Stipendiatin und Mitglied der Doktorandengruppe *Die Textualität des Films* mit den Forschungsschwerpunkten Gender Studies, Literatur-, Theater- und Filmwissenschaften und insbesondere *Shakespeare on Screen*.

Filme

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (EIN SOMMERNACHTSTRAUM, USA 1999, Michael Hoffmann)

MUCH ADO ABOUT NOTHING (VIEL LÄRM UM NICHTS, Großbritannien 1993, Kenneth Branagh)

RICHARD III (Großbritannien 1995, Richard Loncraine/Ian McKellen)

SEVEN SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI, Japan 1954, Akira Kurosawa)

THE MAGNIFICENT SEVEN (DIE GLORREICHEN SIEBEN, USA 1960, John Sturges)

WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET (USA 1996, Baz Luhrman)

Literatur

Böger, Astrid (2006): „It's Adventure-Time“: Beobachtungen zu den Hollywood-Heldinnen der Gegenwart. In: Nicole Schröder/Herwig Friedl (Hg.): Grenz-Gänge. Studien zu Gender und Raum. Tübingen: Francke, S. 183-196.

Braidt, Andrea B. (2008): Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Marburg: Schüren.

Cartmell, Deborah (2000): Interpreting Shakespeare on Screen. Basingstoke: Macmillan.

Cortiel, Jeanne (2006): Space for Spinsters: Die Narrativität des Räumlichen im feministischen Diskurs. In: Nicole Schröder/Herwig Friedl (Hg.): Grenz-Gänge. Studien zu Gender und Raum. Tübingen: Francke, S. 135-152.

Crowl, Samuel (2006): The Films of Kenneth Branagh. Westport, Conn.: Prager.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Die Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2006 [1964]): Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 317 – 329.

Frye, Northrop (1957): The Anatomy of Criticism. Princeton: Princeton University Press.

Günzel, Stephan (Hrsg.) (2009): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hall, Edward T. (1969): The Hidden Dimension. 2. Aufl. New York: Anchor Books.

Hindle, Maurice (2007): Studying Shakespeare on Screen. Houndmills u. a.: Macmillan.

Köhler, Alexandra (2007): Nonverbale Kommunikation. Norderstedt: Grin.

Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink.

Lotman, Jurij M. (2006 [1970]): Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 529-545.

Lennartz, Norbert (2006): ‚Frauen-Zimmer‘ und ‚Frauen-Gärten‘: Die Darstellung der Frau als erotische Topographie in der englischen Versdichtung des 17. Jahrhunderts. In: Nicole Schröder/Herwig Friedl (Hg.): Grenz-Gänge. Studien zu Gender und Raum. Tübingen: Francke, S. 167-182.

Liebrand, Claudia (2003): Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende. Köln: DuMont.

Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (2004): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren.

Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Amelia Jones (Hg.): The Feminism and Visual Culture Reader. London: Routledge, S. 44-52.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2004): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Metzler.

Pfister, Manfred (2000): Das Drama. 10. Aufl. München: Fink.

Schroer, Markus (2006): Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Soyka, Amelie (2002): Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre. Frankfurt am Main: Lang.

Wulff, Hans Jürgen (1999): Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Narr.